

PENSO. SOU? – O FAUSTO DE FERNANDO PESSOA

I THINK. AM I? – FAUSTO OF FERNANDO PESSOA

Tatiana de Freitas MASSUNO*

Resumo: O que se pretende no presente estudo é observar a forma através da qual o *cogito* cartesiano é interpretado pelo poema dramático *Fausto* de Fernando Pessoa. Catherine Martin em *Ruins of Allegory: Paradise Lost and the Metamorphosis of Epic Convention* entende que *Paradise Lost* embora tenha sido escrito durante a vigência das certezas cartesianas, anuncia uma época de grande incertezas. Diante da relação feita pela autora entre *Paradise Lost* e Descartes, o artigo visa se debruçar sobre os textos para pensar de que formas as obras literárias interpretam tal questão: o *cogito*.
Palavras-chave: cogito; Fausto; Satã; Fernando Pessoa.

Abstract: The aim of this study is to observe how the Cartesian cogito is interpreted by the dramatic poem Faust by Fernando Pessoa. Catherine Martin in Ruins of Allegory: Paradise Lost and the Metamorphosis of Epic Convention understands that although Paradise Lost was written during the period of Cartesian certainty, it foresees a time of great uncertainty. Given the relationship made by the author between Paradise Lost and Descartes, the article seeks to tackle the texts to think how these literary works interpret this problem: the cogito.

Keywords: cogito; Fausto; Satan; Fernando Pessoa.

O projeto de Fernando Pessoa para a composição de seu *Fausto* apresenta o drama poético como sendo encerrado pelas várias instâncias de fracasso da Inteligência. O cerne temático de *Fausto* - a luta entre Inteligência e Vida - aponta para a problemática que se apresenta em *Paradise Lost*: a interpretação contida no poema épico acerca da relação entre pensamento e vida ou pensamento e existência, que se apresenta, no caso da épica em questão, como uma perversão do *cogito* cartesiano, revelando as contradições presentes na constatação de Descartes. O *cogito* é entendido por Foucault como um discurso que articula a representação ao ser; contudo, adverte que a partir do momento em que o discurso clássico desaparece outros questionamentos são articulados. O “Eu penso” não leva evidentemente ao “eu sou”: “O cogito não conduz a uma afirmação de ser, mas abre para uma série de interrogações em que o ser está em questão” (FOUCAULT, 2007, p. 448). É nesse sentido que se busca compreender que tipo de interrogações a obra *Fausto* lança sobre as relações entre

* Doutoranda em Literatura Comparada (UERJ), Mestre em Literatura Portuguesa (UERJ) e Bacharel em Inglês/ Literaturas (UERJ).

pensamento e ser, ou pensamento e vida, tendo em vista as contradições que em *Paradise Lost* são postas em questão.

Lúcifer, em *Paradise Lost*, de John Milton, incita a rebelião no Paraíso por cobiçar a mesma distinção de que desfruta o recém-apresentado filho de Deus. Afinal, que tipo de hierarquia seria esta imposta por Deus? Não teriam sido todos eles - anjos - criados igualmente livres, designados para reinar e não para servir? Deus decreta que todos os anjos deveriam adorar seu único e recém-criado filho, que a partir de então teria a designação de “senhor de todos os anjos”, a quem deveriam prestar homenagem, e com quem travariam uma relação de submissão. Lúcifer, porém, não aceita se submeter. Como justificativa para a rebelião pergunta aos outros:

...who saw
When this creation was? rememberest thou
Thy making, while the Maker gave thee being?
We know no time when we were not as now;
Know none before us, self-begot, self-raised
By our own quickening power, when fatal course
Had circled his full orb, the birth mature
Of this our native Heaven, ethereal sons.
Our puissance is our own (MILTON, 1952, p. 193).

Portanto, para desmerecer o novo decreto pergunta se algum presente se recordava de quando haviam sido criados. Lúcifer planta dúvidas na existência, no poder da criação do divino, na hierarquização de um mundo que há. Ao levantar a possibilidade de um ato de autocriação dos próprios anjos, visto não vislumbrar qualquer resquício de memória que pudesse justificar outro tipo de criação, Lúcifer põe a existência em dúvida, assim como o faz com a crença no poder divino. A justificativa de Lúcifer para não aceitar Deus como seu criador, o fato de não conhecer outro estado que não aquele – o da eterna permanência daquilo que sempre foi –, muito se assemelha ao próprio percurso de Descartes para justificar justamente o oposto: a existência de Deus e sua posição, de Deus, como criador. “E ainda que possa supor que talvez tenha sido sempre como sou agora, nem por isso poderia evitar a força desse raciocínio, e não deixo de conhecer que é necessário que Deus seja o autor de minha existência” (DESCARTES, 1973, p. 118).

Lúcifer parte de uma percepção clara e distinta: a impossibilidade de negar o estado de eterna permanência dos anjos para perverter a prova da existência de Deus como criador do mundo e justificar a sua autocriação, para justificar a não aceitação da hierarquização do paraíso. O espectro quase satânico de Descartes que ronda o poema épico *Paradise Lost* faz com que as asserções cartesianas, que partem de percepções

claras e distintas, e buscam uma certeza indubitável no meio de incertezas, sejam figuradas apenas como ilusões satânicas. É como se o poema, dessa forma, anunciasse aquilo que Catherine Gimelli Martin apreende ser um prenúncio da queda da certeza cartesiana então triunfante (cf. MARTIN, 1998, p. 3).

Catherine Martin, no livro *The Ruins of Allegory*, observa de que forma *Paradise Lost* rompe com certas tradições e convenções tanto da épica quanto da chamada *normative allegory*, praticadas tanto por Dante quanto por Spenser, aproximando-se daquilo que Benjamin compreendeu em seu estudo sobre o drama barroco alemão como sendo a alegoria barroca. Nesse sentido, contextualiza o poema épico em questão em meio ao barroco, percebendo que *Paradise Lost* se inscreve nas ruínas da renascença, apresentando, conseqüentemente, outra visão de mundo. Não mais, portanto, alegorias cuja estrutura fosse a da sinédoque – a parte representando o todo –, o que resultaria na busca de universais a partir de correspondências naturais, na busca de similitudes entre as esferas visíveis e invisíveis, como se fossem os signos traços divinos que, assim que decifrados, trouxessem a iluminação epifânica – conexão com o divino. A alegoria em *Paradise Lost*, entretanto, não tem como parte estrutural a sinédoque, mas adquire o tom mais contingente da metonímia: “what if Earth / Be but the shaddow of Heav’n, and things therein / Each to other like, more then on earth is thought?” (MILTON, 1952, p. 187). Raphael, em seu encontro com Adão, aceita responder a certos questionamentos acerca da criação do universo, do Paraíso e do próprio Éden. Ao perceber a tarefa árdua que se apresentava a sua frente, ter de explicar a um humano coisas que estariam além de sua compreensão, lança a pergunta: e se for a Terra a sombra do Paraíso? Portanto, em sua pergunta Raphael desestabiliza a possibilidade estática de ser a Terra parte que corresponderia ao Paraíso, como uma parcela pequena de algo maior; porém insere a pergunta não respondida: e se? Mas o que significaria ser sombra? E se não for? Raphael não resolve o problema da relação entre Paraíso e Terra, mas, ao dissolver a estrutura estática da sinédoque, acaba por desautorizar a própria busca por uma assinatura divina na Terra: e se esse traço divino não for algo mais que uma sombra? Através da percepção da sombra do gesto divino chegar-se-ia ao divino? O traço divino ao longo de todo o poema épico é revestido pela indeterminação. Esta indeterminação se encontra no cerne da dupla crítica do poema: a crítica às correspondências ritualísticas e às novas certezas que derivavam do pensamento cartesiano (cf. MARTIN, 1998, p. 323).

Aparentemente, tanto Descartes quanto *Paradise Lost* partem de um problema semelhante: Deus. Enquanto Descartes busca a prova da existência de Deus, o narrador do poema épico busca “justify the wayes of God to men” (MILTON, 1952, p. 94); não que seja tarefa fácil, afinal, tenta “things unattempted yet in Prose or Rhyme” (MILTON, 1952, p. 93). O narrador de *Paradise Lost* ao longo de todo o poema busca um auxílio maior que si, como se ele próprio duvidasse da capacidade de cantar tal feito. Como, afinal, justificar os feitos divinos à raça humana sendo ele humano? As múltiplas ambiguidades do poema são geradas pelo próprio terreno atribulado do poema, pelas intervenções do narrador, bem como pela quase incapacidade de narrar feitos que ele próprio não viu. Assim, estes feitos só podem ser narrados por intermédio da Musa: “I thence / Invoke thy aid to my adventrous Song” (MILTON, 1952, p. 93). Ao final, pergunta-se, como muitos ao longo dos anos se perguntaram: as atitudes divinas foram justificadas? A recepção do poema revela que não. A presença proeminente dada a Lúcifer nos primeiros cantos desconcerta a crítica que não consegue chegar a uma conclusão acerca do papel de Satã em *Paradise Lost*. Os românticos elegeram Satã como o grande herói da épica ao perceber que, na realidade, o discurso satânico era um discurso de liberdade, o discurso contra um Deus tirano. Os críticos ortodoxos, por outro lado, veem a presença de Satã como um perigo. E não estaria mesmo o narrador incerto de sua incapacidade de resistir a este discurso satânico, já que é o próprio Satã que inspira as intervenções do narrador (cf. FORSYTH, 2003, p. 93)? John Milton, portanto, ao tentar justificar as atitudes divinas, ao tentar vislumbrar o plano divino cantando-o enquanto poema, acaba por escrever um poema épico no qual Satã tem grande destaque, podendo até ser compreendido, como fez Neil Forsyth em *Satanic Epic*, como aquele quem realmente dá o andamento da história (cf. FORSYTH, 2003, p. 26), possibilitando a Forsyth chamar *Paradise Lost* de épica satânica.

Fernando Pessoa também parece ter lido *Paradise Lost* através de Satã. Pessoa afirma ser *Paradise Lost* um livro monótono, tão monótono a ponto de ter conseguido lê-lo apenas uma vez e meia (cf. PESSOA, 1998, p. 495). Satã tem expressão na primeira metade do livro, nos primeiros cantos; quando Rafael visita Adão e Eva, desaparece e volta como um personagem já sem expressão. E Pessoa o leu uma vez e meia, quantidade de vezes necessária para encontrar Satã em sua expressão máxima.

Enquanto ainda restam dúvidas acerca do fato de *Paradise Lost* justificar ou não os atos divinos, Descartes prova a existência de Deus. Entretanto, a certeza cartesiana provém justamente desta necessidade de aceitar Deus enquanto criador:

But Descartes's very clarity about the necessity of God's assurance in establishing a rough adequation or collaboration between our everyday judgments and the world (however the matter may stand in natural science) means that if assurance in God will be shaken, the ground of everyday is thereby shaken (CAVELL, 1987, p. 3).

Descartes, em sua tentativa de chegar a uma certeza indubitável, através de um método para bem conduzir a razão, tem a constatação do *cogito*. No entanto, pergunta-se Descartes: “Eis por que desejo passar adiante e considerar se eu mesmo, que tenho essa idéia de Deus, poderia existir no caso de não haver Deus” (DESCARTES, 1973, p. 117). Descartes, portanto, chega à conclusão da necessidade da existência de Deus, Deus enquanto autor de minha existência. Se Satã em *Paradise Lost* suscita a possibilidade de ter sido “self-begot, self-raised” (MILTON, 1952, p. 193), provavelmente a constatação do *cogito* deve ser comprometida - afinal, o autor de Satã é ninguém mais que Lúcifer.

O *cogito* cartesiano é apreendido por Stanley Cavell como a descoberta de que a existência necessita, portanto, permite ser posta em prova (ou permite autenticação). Para que exista é necessário que nomeie a minha existência, que a reconheça: “This twist is Descartes’s Discovery that my existence requires, hence permits, proof (you might say authentication) – more particularly, requires that if I am to exist I must name my existence, acknowledge it” (CAVELL, 1994, p.106); consequentemente, para existir o ser humano tem o fardo de provar que existe. Recusar este fardo, a prova da existência, é estar condenado ao ceticismo, à negação das condições da existência. A pergunta de Hamlet – *to be or not to be* – é retomada por Cavell não como a pergunta acerca de cometer ou não suicídio, mas de aceitar ou não o nascimento. A existência humana possui dois estágios: o nascimento e a aceitação do nascimento. Na religião isso é expresso pelo batismo; em filosofia, no entanto, Cavell propõe que seja expresso pelo *cogito* cartesiano – a necessidade de prova da existência, um fardo (a prova da existência) que é somente liberado ao se pensar a existência:

That human existence has two stages – call these birth and acceptance of birth – is expressed in religion as baptism, in politics as consent, in what you may call psychology as what Freud calls the diphasic character of psychosexual development. In philosophy I take it to have been expressed in Descartes’s Cogito argument, a point perfectly understood and deeply elaborated by Emerson, that to exist the human being has the burden of

proving that he or she exists, and that this burden is discharged in thinking your existence” (CAVELL, 1987, p. 187).

Em *Hamlet*, porém, Cavell percebe que esta prova se encontra comprometida ou negada pelo pedido que Hamlet recebe do fantasma. Portanto, é justamente o pedido de vingança do fantasma, pedido ao filho para que tome o lugar do pai, para que Hamlet assuma o fardo de sua existência (do rei), que impede que Hamlet represente a sua própria (existência). Pedido que o prive, desta forma, de sua identidade (CAVELL, 1987, p. 187). Aceitar ou não o nascimento, representar ou não a própria existência, *to be or not to be*? A resposta, porém, a essa pergunta não vem sem consequências. Aceitar o nascimento é participar de um mundo de vingança, de vitimização mútua; por outro lado, se recusar a tal, é envenenar todos ao redor, como se tomasse para si sua própria vingança (CAVELL, 1994, p. 128). Hamlet não participa da existência. Justamente esta recusa de participação do mundo faz com que Hamlet apareça como uma figura fantasmática, como se ele próprio fosse o fantasma que assombra o mundo. O que o impede de participar do mundo é o sentido de vingança que a peça traz, vingança aqui entendida como a destruidora da identidade individual.

É, coincidentemente, na tentativa de evitar o aniquilamento de sua identidade que Lúcifer, em *Paradise Lost*, rebela-se. Após a mudança das hierarquias no Paraíso, Lúcifer decide não se submeter, não aceitar o único filho de Deus, como assim apresentado, como alguém acima de si na hierarquia do Paraíso. Lúcifer torna-se, então, um sujeito:

He is a “subject” in our contemporary theoretical sense (the “humanist subject”), and certainly his troubled “I” is prominent in the poem. But he is a “subject” also in the more literal, root sense of the term (*sub iectus*, thrown under): he discovers at the moment of his rebellion just what it means to be subject to God. Subjection is the origin of his subjectivity (FORSYTH, 2003, p. 150).

Ao se rebelar contra a hierarquização do Paraíso, o recém-instituído decreto divino que fez Lúcifer conceber Deus como sendo o tirano devido a sua atitude arbitrária (por que o filho de Deus como o escolhido e não ele próprio, Lúcifer, para ocupar o cargo daquele que reinaria soberano em meio aos outros anjos? O que, afinal, justificaria a atitude divina perante os anjos do Paraíso? O que justifica a escolha do filho?), Lúcifer é excluído da esfera divina. Para que Lúcifer pudesse gozar de sua existência ante os outros anjos, para que pudesse partilhar da graça divina como todos os outros no Paraíso, necessitaria pagar um preço: submeter-se às demandas divinas, não questionar o decreto de Deus, aceitar Deus enquanto criador de si e do mundo.

Entretanto, Lúcifer nega todas essas condições, as condições necessárias para que pudesse ter existência enquanto anjo. Portanto, para que Lúcifer – que, após a queda, recebe o nome de Satã, Satã criado a partir da negação de Lúcifer – possa dizer “Eu” precisa estar à margem da existência. O dizer “Eu” é estar excluído da esfera divina. Porém, não fora também um pedido, ou melhor, uma ameaça que impediu a sua participação no mundo?

For ever happie: him who disobeyes
Mee disobeyes, breaks union, and that day
Cast out from God and blessed vision, falls
Into utter darkness, deep ingulft, his place
Ordaind without redemption, without end (MILTON, 1952, p. 188).

Em *Hamlet*, o fantasma pede a Hamlet que se lembre dele; o fantasma, desta forma, tenta se utilizar da vida do filho para que possa descansar em paz. Lúcifer, por outro lado, não ouve um pedido de Deus para que não o esquecesse; ouve uma ameaça, que da mesma forma o priva de sua identidade. Uma ameaça que ao mesmo tempo em que aniquila a identidade de Lúcifer – afinal, sua presença no Paraíso se encontra condicionada a aceitar uma nova estrutura arbitrária que não condiz com a própria essência dos anjos – todos os anjos haviam sido criados livres –, também incita-o a se rebelar. Aqui, mais uma vez, a ambiguidade do poema não se resolve. Não seria Deus aquele que tudo sabe, que possui conhecimento de tudo, que sabe o que o futuro traz? Se Deus possui conhecimento de tudo, logo, não estaria Ele, ao afirmar que aquele que Lhe desobedecesse seria expulso, já de antemão incitando a rebelião? Não teria percebido Ele, Deus, a arbitrariedade de seu decreto durante sua própria fala? Afinal, uma guerra no Paraíso era algo inconcebível, algo inédito até então. Para que houvesse esta ressalva, *aquele que desobedecer estará excluído*, não estaria já implícito que seu decreto era também algo inédito, uma mudança na estrutura do Paraíso que por si só poderia ser questionada, a ponto de causar uma expulsão? Embora afirme o narrador sobre Deus: “wise are all his wayes” (MILTON, 1952, p. 150), no que tange à atitude divina perante Lúcifer a dúvida ainda perdura.

Satã, no livro IV, no solilóquio em que revê sua trajetória até ali, momento em que se aproxima do Éden, antes de pensar sobre a possibilidade ou não de se arrepender, lamenta-se:

O had his powerful Destiny ordaind
Me some inferiour Angel, I had stood
Then happie, no unbounded hope had rais'd
Ambition (MILTON, 1952, p. 153).

Por que, então, Lúcifer, diferentemente dos demais, decai? Por não ser um anjo inferior. Se assim o fosse, teria admitido submissão; porém, por ser ele diferente dos demais, talvez um anjo superior aos demais, a ambição tomou conta de si, e se submeter não pôde mais. A ambição, ou orgulho, não somente o excluiu do Paraíso, como também o impede de se arrepender:

is there no place
Left for Repentance, none for Pardon left?
None left but by submission, and that word
Disdain forbids me (MILTON, 1952, p. 154).

A queda satânica aparece, então, como algo inevitável. A constituição de Lúcifer, ter sido criado como um anjo único, é exatamente aquilo que o impede tanto de resistir à ameaça divina quanto de se arrepender. Mas, afinal, quem é o criador de Lúcifer; fora ele realmente “self-begot, self-raised” (MILTON, 1952, p. 193) ou seria Deus seu criador? Quando lamenta Satã: “O had his powerful Destiny ordaind” (MILTON, 1952, p. 153), o “his” do verso faz referência a Deus, como se, depois de ter sentido sobre si a fúria do criador, depois de ter experimentado o Inferno, aceitasse que Deus realmente o tenha criado. A rebelião no Paraíso comprova a Satã o poder de Deus, um poder acima do seu; mostra-lhe, assim, a sua condição de ser inferior. A queda de Satã traz a prova daquilo que o impeliu a desobedecer ao decreto divino – as forças divinas e satânicas não podiam ser equiparadas, e a luta eterna contra Deus seria sempre uma guerra perdida, porém não abandonada. A partir de sua rebelião, Satã se torna o opositor de Deus e se não conseguiria retornar ao Paraíso, se não conseguiria se igualar a Ele em forças, sua vingança viria de outra forma: traria a desgraça à recém-criada raça humana.

A pergunta inicial sobre a autocriação dos anjos vem para desmerecer o decreto divino. O problema que se apresenta a Lúcifer é a submissão; ter de perder a sua individualidade para ter a sua existência sob a graça divina garantida. Quando suscita, consequentemente, a possibilidade de ter sido autogerado, o que Lúcifer pede para si é justamente a possibilidade de tomar para si as rédeas de sua existência, pois a simples hierarquização do mundo anterior a si não justificaria a sua submissão a este mundo. O poder de Deus aparece-lhe como uma ameaça a sua individualidade. A queda, contudo, não consegue transformar aquele que Lúcifer era, pois, apesar de sua aparência externa ter se modificado, algo em si mantém-se invencível: “for the mind and spirit remains / Invincible, and vigour soon returns” (MILTON, 1952, p. 96). Satã possui ainda em si como dado de inalterabilidade a mente, Satã enquanto mente continua sendo o mesmo,

ou nas palavras do próprio Satã: “One who brings / A mind not to be chang'd by Place or Time” (MILTON, 1952, p. 99). Portanto, apesar de se encontrar no Inferno, a queda não consegue alterá-lo, aquilo que enquanto mente ele é, o seu estado exterior torna-se um dado irrelevante desde que seja ele o mesmo, enquanto a mente que é, enquanto “intellectual being” (MILTON, 1952, p. 114). A queda satânica traz, pois, a comprovação de sua própria existência, existência enquanto uma mente inalterada. A comprovação é, desta forma, dupla tanto para a pergunta “eu sou?” quanto para a pergunta “mas o que é isso que sou?”. E Satã responde: “eu sou enquanto mente.” Mais uma vez o espectro cartesiano aqui aparece: “Descartes's proof proves my existence as a mind” (CAVELL, 1994, p. 143). Porém, assim como Satã perverte o percurso cartesiano, a constatação do *cogito* é também pervertida.

Lúcifer decai. Embora se perceba inalterado, a queda não conseguiu modificar aquilo que sempre foi, apreende duramente que o Inferno não é apenas um espaço físico. O Inferno não seria, por conseguinte, o lugar para si reservado, mas seria aquilo que carregaria consigo aonde fosse, seria a sua impossibilidade de fugir do fato de que havia sido excluído da existência divina; seria, então, seu aprisionamento neste estado – Inferno: “The Hell within him” (MILTON, 1952, p. 152). Ou seja, é pela percepção que o Inferno é, na realidade, algo interior a si e não um aspecto externo que faz Satã afirmar: “Which way I flie is Hell; my self am Hell” (MILTON, 1952, p. 154). Lúcifer, ao pôr a sua existência em prova, ao tentar negar aquilo que a todo mundo é inegável – Deus enquanto criador de minha existência –, ao tentar fugir do aniquilamento de sua identidade, ao tentar tomar para si sua própria existência, apreende que se encontra, de fato, aprisionado. Ele é o próprio Inferno. Satã compreende, desta forma, que pensar a existência, colocar a existência em prova, declará-la, é ser isto: Inferno. O discurso cartesiano que ligou o “eu penso” ao “eu sou” encontra na constatação satânica um porém, um desvio, ou melhor, o seu lado perverso – pensar não mais relacionado à mera constatação de minha existência, mas pensar, duvidar, como já estar aprisionado ao Inferno. *Eu penso, logo, sou Inferno* ¹.

O século XVII marca alterações na própria concepção do saber, no sentido de que as velhas estruturas do século anterior são rompidas na tentativa de eliminar os rastros das crenças místicas ou supersticiosas, já que entrara a natureza na ordem científica. É o século que dá lugar à análise em detrimento da analogia, em que há a busca de uma enumeração completa que visa a certezas, distinções entre identidades e

diferenças; rompe-se, então, com o provável para que o certo tenha lugar. O conhecimento ganha o estatuto de discernimento e não mais é sinônimo de erudição; discernir torna-se, assim, a garantia do juízo seguro. Já as palavras, estas têm como lugar a tradução das percepções claras e distintas, em que é manifestada a verdade: “A linguagem se retira do meio dos seres para entrar na sua era de transparência e neutralidade” (FOUCAULT, 2007, p. 77). É nesse contexto de busca de certezas, momento em que o provável não se torna mais garantia, no momento de percepções claras e distintas, que *Paradise Lost* se encontra. Enquanto a linguagem entra em sua era de transparência e neutralidade, o poema épico que se estrutura na indeterminação do traço divino, responde pelo poder da ambiguidade: “This power derives from the linguistic ambiguity at its root”(MARTIN, 1998, p. 51). Enquanto Descartes tem a constatação do *cogito*, Satã, em *Paradise Lost*, perverte esta constatação, ao apreender que pensar é estar aprisionado em um Inferno próprio, levantando questões, portanto, sobre o que seria o pensamento e sua relação com o ser e a existência, como se a literatura estivesse “forgiving philosophy, not without punishing it, for having thought that it could live only in the banishing of literature” (CAVELL, 1994, p. 129). Catherine Martin percebe em sua leitura de *Paradise Lost* uma ironia:

The irony here, then is that this rationalist age of renewed certitude in philosophy, science and religion is actually the beginning of a greater age of doubt that prophetic poets like Milton (as well as anti-Cartesian philosophers like Pascal) could begin to foresee in advance (MARTIN, 1998, p. 5).

É como se *Paradise Lost* expusesse as contradições inerentes às novas certezas, contradições que seriam exploradas também por *Fausto* de Fernando Pessoa.

Fausto de Fernando Pessoa traz a sua própria interpretação para a queda satânica, nas palavras do próprio Lúcifer, que aparece no drama poético como uma voz:

Eu vi que Deus, se é tudo para o mundo,
Se é a substância e o ser do nosso ser
Não é o único Deus mais que profundo.
Há infinitos de infinitos.

Por isso Deus é eterno e infinito, e tudo,
Sim mesmo o tudo que é, Deus o transcende.
Porém muita ciência a mais ascende
Que a esse único Deus que a tudo excede.
Além do transcender-se que Deus é.
E ergui então a voz amargurada,
Porque o conhecimento transcendente
Deixa a alma exânime e gelada.

E clamei contra Deus o além-Deus,
Disse aos meus pares o segredo ominoso.

Eterno condenado, errarei sempre
Sempre maldito,
Porque este mundo (...)
Só sendo mais que Deus eu poderia
Transcender o infinito do infinito
E nascer para o inumerável dia...
(FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 24-25).

A queda satânica é, novamente, assim como em *Paradise Lost*, decorrente da percepção de que a ideia de Deus apresenta um paradoxo. A ideia de um Deus infinito, criador de tudo, transcendente, onipresente é, em si mesma, incoerente com a própria existência. Lúcifer é aquele que consegue chegar a um conhecimento acima do dos demais, é aquele que toma para si a tarefa de expressar que o mundo se apresenta como convenção². Ao expressar a convenção, Lúcifer revela a incoerência do mundo. Ao não aceitar a convenção ou hierarquização daquilo que se apresenta ante os seus olhos - aqui a ideia de Deus - é excluído da existência. Portanto, a figura satânica é a que apresenta os questionamentos sobre a existência do mundo, a que apreende a problemática inserida na própria ideia de existência e de Deus. Lúcifer é aquele capaz de possuir o conhecimento transcendente. Embora as duas figuras satânicas, tanto em *Paradise Lost* quanto em *Fausto*, cheguem à ideia de Deus como um paradoxo, os caminhos que trilham são distintos. Em *Paradise Lost* a pergunta de Lúcifer é: e se esse Deus não for meu criador? Em *Fausto*, entretanto, a pergunta se configura de maneira diversa: e se esse Deus possuir outro Deus? Como chegar àquele que, de fato, me originou? As duas perguntas giram, obviamente, em torno de um mesmo problema: a origem da existência. No entanto, enquanto Lúcifer em *Paradise Lost* utiliza a impossibilidade de uma certeza acerca de sua origem como justificativa para afirmar sua própria individualidade, em *Fausto* a origem torna-se muito mais inacessível; afinal, são deuses de deuses, mundos de mundos; como chegar à minha origem em meio a “infinitos de infinitos”? (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 24). A origem é aquela sempre protegida.

A voz luciferiana que aparece no poema fáustico anuncia que a percepção do múltiplo criado, dos infinitos de infinitos, não é exclusividade sua, e sim pertence também a qualquer outro mortal que se aventure a buscar o conhecimento transcendente:

Como quando o mortal, que a terra habita,
Aprende que esse céu todo estrelado
É cheio de outros mundos, na infinita
Pluralidade do criado (FAUSTO/PESSOA, 1991, p.23).

Este mortal que a terra habita é justamente Fausto, que, ao longo do poema, também decai, trilhando os caminhos de Lúcifer³. Tanto Lúcifer quanto Fausto intuem o segredo absurdo, o paradoxo da existência, ambos são seres excluídos. Fausto se encontra “no isolamento negro de quem pensa” (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 28). Portanto, para ambos, colocar a existência em prova, pensar a existência, tentar ver verdade em meio às convenções de um mundo que há, é encontrar o isolamento, é ser apartado da existência.

Se Satã em *Paradise Lost* aprende que pensar é sinônimo de aprisionamento, é encontrar-se em um Inferno interior, Fausto não se encontra longe das mesmas conclusões: “/Se pensar é um tormento, / Ninguém como tu sofreu.” (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 43). O pensamento não é algo capaz de iluminar, ou garantir compreensão ou entendimento; porém com o pensamento entra-se em um mundo de sofrimento eterno – eu penso, logo, sou inferno; ou ainda, eu penso, logo, sofro. Fausto, contudo, não se detém na mera constatação de que pensar significaria sofrer; vai além. O seu intuito é sempre ir além: “Mais além! Pensamento, mais além!” (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 7), como se estivesse a testar todos os limites possíveis, não podendo ser detido ou interrompido por uma simples comprovação:

Tudo é erro;
Da verdade há apenas uma idéia
À qual não corresponde realidade.
Crer é morrer; pensar é duvidar,
A crença é o sono e o sonho do intelecto (PESSOA, 1991, p. 164).

Em sua intenção de testar todos os limites, de não se deixar capturar pela crença, mas pensando e, em sua concepção, duvidando, Fausto entende que os caminhos do pensamento são sempre nebulosos, que enegrecem a percepção do mundo, abrindo constantemente múltiplas portas: “Logo que o pensamento daqui saia/ Por impossíveis raciocínios, ou/ Por intuições ocas e vãs, delira” (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 32).

Deixar-se levar por seus pensamentos é entrar em um mundo labiríntico para o qual não há saída. Desta forma, se a crença é o sono do intelecto, se é encontrar a possibilidade de não mais pensar, se é o terreno seguro em que o intelecto descansa, por outro lado, é também o seu sonho: o sonho de poder não pensar mais, visto que pensar significaria se enveredar em um caminho sem fim que traz apenas tortura. Pensar seria encontrar o Inferno frente a frente:

Aonde via
Claro, reconhecendo-me por cego
Já hesito, duvido e me embaraço,
Horror! eterno horror! horror, horror! (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 32).

Entretanto, se *Paradise Lost* anuncia uma época de grandes incertezas, principalmente com relação ao *cogito* cartesiano, revelando que a junção entre o “eu penso” e o “eu sou” não é assim tão clara e distinta ao perverter a constatação de Descartes, o *Fausto* pessoano lança ainda mais dúvidas acerca dessa relação: “Deste dia avante/ Sou o inimigo do ser, sou o horrído, (...)” (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 110). Fausto, aquele que se isola na intelectualização - “E o raciocínio em mim não dorme nunca” (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 58) -, aquele que segue os loucos vãos do pensamento, pensando o pensamento, encontrando somente o horror em tudo que fita, se diz inimigo do ser, já que afirma: “eu não nasci para ela” (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 15), a vida. Assim como Satã, Fausto descobre que a sua exclusão da existência já vem anunciada desde seu nascimento; não nasceu para a vida, não fora criado para compartilhar a existência com o restante dos homens. Fausto torna-se o inimigo do ser. Pensar agora é não somente encontrar um Inferno interior como é também ser inimigo do ser. Pensamento e ser tornam-se não mais congruentes; ao contrário, serão incompatíveis, instâncias distintas que não se permeiam: “Caia uma treva /imensa/ na minh'alma/ Para com tudo, seja eu a noite, / Esquecendo-se em ser” (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 111). Quando Fausto clama para que seja ele noite, para que a treva inunde sua alma, não o faz para que possa se esquecer de ser, não é a preposição “de” que utiliza, mas para esquecer *em* ser. Ser, assim, seria uma forma de esquecimento de si. Ao ser esquece-se, ao esquecer-se é. Ser requer um nível de inconsciência ou esquecimento incompatíveis com a figura fáustica. Não é de se admirar que Fausto busque um remédio para a sua doença, algo que faça o seu pensamento cessar, uma cura para a sua consciência extremamente alerta; o que Fausto busca é:

Ancião, não podes tu
/Arranjar-me/ um remédio para vida?
Quero vivê-la sem saber que vivo
Como tu vives (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 124).

O que procura é justamente a possibilidade de esquecer-se em ser, já que o pensamento, enquanto inimigo do ser, impede que viva. Em outras palavras, se pensa não consegue ser e só se consegue ser esquecendo-se de que se é; ser requer um nível de esquecimento não condizente com aquele que Fausto é: “o mal de minha predestinação” (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 14).

Fausto de Fernando Pessoa, apesar de viver o Inferno interior que é se encontrar no reino do pensamento, assim como Satã de *Paradise Lost*, apresenta interrogações entre a relação pensamento e ser ou pensamento e existência mais intensas, na medida em que o Inferno fáustico não é meramente a sua exclusão do Paraíso, mas seu Inferno, o seu “fugir de mim não posso” (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 38), tem raízes na contestação de que uma articulação, qualquer que seja ela, entre pensamento e ser se torna extremamente complicada. Ao longo do drama poético Fausto lança perguntas sobre essa possibilidade de articular duas coisas aparentemente tão díspares: “Ah, o horror de pensar, como que de súbito/ Desconhecer onde estou” (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 20). O pensamento, por conseguinte, é algo que traz o desconhecimento do lugar onde se está. Pensar seria, então, ser lançado para fora da esfera do tangível, do palpável, como se fosse do pensamento evitar a possibilidade de se conceber estar em algum lugar ou o estar no mundo. Pensamento e o estar no mundo aparecem como duas esferas em competição que se alternam: ou se está no mundo ou se pensa; ou se pensa, ou faz-se parte de um mundo:

Não é em mim o menor horror
A consciência de minha inconsciência
Do automatismo sobrenatural
Que sou, círculo, de (...) sensações
Rodando sempre, sempre equidistante
Do centro inatingível do meu ser (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 53).

131

Perante o pensamento, o ser se apresenta como um automatismo sobrenatural, como algo descolado de si. Ser um automatismo sobrenatural levanta a possibilidade de ser a existência autônoma diante do pensamento. Ser estaria, desta forma, comandado por uma força outra indiferente ao pensamento, talvez uma força metafísica sem qualquer referência ao pensamento. Mas pensamento de quem? Do ser? Mas o que seria o ser se não é mais relacionado ao pensamento? Sensações? Mas as sensações não estariam sempre incapazes de atingir o centro disto que é o ser? Afinal, o que é o ser? A resposta provém da voz do próprio Ser, que se encontra no entreacto II. O ser seria a íntima essência da Existência. Mas o que seria a Existência? A Existência é onde se vê o mistério nu, é aquilo que ninguém nunca abraçou, aquilo que ninguém nunca compreendeu: “Meu nome quem achou / Não pôde ir mais além” (FAUSTO/ PESSOA, 1991, p. 78). E o Ser? Afinal, o que seria o Ser:

Nada digo e digo tudo
Com meu nome mudo e frio
Causa à alma um arrepio
Meu simbolizar de tudo (FAUSTO/PESSOA, 1991, p.77).

As definições presentes em Fausto são definições que evitam ser um ponto final. O Ser simboliza tudo e a Existência é aquilo que ninguém compreende, onde encontra-se o mistério face a face. Porém, encontrar o mistério é, mais uma vez, perceber-se encarcerado, já que o mistério enquanto tal não admite ser comunicado.

Fausto, enquanto uma figura satânica, vive, então, o encarceramento no reino do pensamento. Entretanto, o pensamento não é passível de trazer, facilmente, a comprovação da existência. A possibilidade de qualquer certeza se esvai, pois a verdade é aquela que está sempre além do pensado, tornando-se inconcebível. Ao pensar o pensamento, Fausto atinge apenas o orgulho de ter chegado aonde ninguém jamais chegou. Todavia, adverte:

Não digam não, que o antigo cepticismo
Chegou aqui. Dizer << Apenas sei
Que nada sei >> não é compreender
Isto: que a verdade certa está
Além do ser e do não ser, as duplas
Formas de erro mais simples do pensar
A vazia e profunda negação
Socrática é o exterior entre-sonhado
Da minha negação calma e profunda.
Toda frase, expressão, pode partir
D'alma ou dos lábios, e (...) dentro d'alma
Dos lábios d'alma, ou d'alma da alma. Esta
Diferença contém a diferença
Entre o vazio cepticismo antigo,
Mudo adivinhador não compreendendo
A força toda do que adivinhou....
Entre isto e meu pensar (FAUSTO/PESSOA, 1991, p. 161).

Dizer “Apenas sei que nada sei” é saber ainda algo: que nada sei, estabelecendo, portanto, a possibilidade de algo saber - nada. Nada saber, por outro lado, possibilita ser o nada preenchido por algum conhecimento. Se chego ao estado em que nada sei posso, a partir de então, a partir deste vazio, conhecer algo futuramente. Nada saber, portanto, anuncia que o saberei não está ainda muito distante. Entretanto, pensar o ser e o não ser como formas de erro, não conceber nenhum ponto fixo, seja a ilusão ou o real, como pontos de descanso ou pontos de chegada é encontrar-se sempre em terreno instável. A verdade encontra-se além, além dos conceitos, além das palavras, além do pensamento, não podendo ser, ao menos, pensada ou concebível. Fausto compreende o dado incognoscível da verdade, impossibilitando que o pensamento o capte. Ademais, de onde surgem as palavras emitidas? De onde vem aquilo que anuncia que nada sabe? Qual a origem deste som? Talvez, do ser. Mas o que é o ser? Aquilo que simboliza tudo. Os versos do drama poético de Fernando Pessoa impossibilitam a apreensão ou a

formação de conceitos, haja vista quebrarem hiperbolicamente a estabilidade das palavras. Ou melhor, ao afirmar que o mistério é tudo, evita-se conceituar aquilo que o mistério possa ser - afinal, é tudo. A palavra mistério admite ser preenchida por várias formas, não sendo ao mesmo tempo nenhuma delas, e sim o conjunto de todas. Consequentemente, de forma hiperbólica, os versos de Fausto impedem que se chegue a um terreno estável. Não há dualismos (ser ou não ser), não há qualquer ponto fixo. Há somente o erro. Mesmo que Fausto pudesse simplesmente dizer “apenas sei que nada sei”, a pergunta seria ainda: mas quem é esse que sabe? Aquele que fala, seria a resposta. No entanto, a origem da voz também escapa. A voz provém dos lábios, que, por sua vez, originam-se da alma, que viria, entretanto, dos lábios da alma e da alma da alma; o movimento que busca a origem da voz que anuncia é sempre um movimento infinito, no qual cada parte se desdobra em outra, infinitamente. O ser desdobra-se, é tudo.

Fausto de Fernando Pessoa, enquanto drama poético cujo cerne temático é a luta entre Vida e Inteligência, coloca em questão a relação entre pensamento e ser ou pensamento e existência. Embora em *Paradise Lost*, de John Milton, a problemática entre as duas instâncias já esteja anunciada pelo fato de o poema épico perverter o *cogito* cartesiano, em *Fausto* observa-se que a relação não ocorre apenas como uma perversão do *cogito*, mas como uma interrogação sempre aberta acerca de tal relação. A constatação do *cogito* reverte-se em pergunta, ou perguntas: *Penso. Sou?* Poderia o pensamento comprovar o fato de ser? Pergunta-se, pois, se o pensamento fundo não aniquilaria todas as possibilidades de se afirmar o ser, dado que pensar o ser ou a existência seria estar frente a frente com questões que se desdobrariam infinitamente, para as quais uma resposta final seria impossível. Ou ainda: *Sou. Penso?* A questão aqui levantada é se a existência requer ou não um grau de esquecimento ou inconsciência incompatível com a própria natureza do pensamento. Para ser seria, então, necessário não pensar? E o pensamento aniquilaria a existência, como acontecera com Satã em *Paradise Lost*? Pensar a existência não seria já estar fora dela? As obras, tanto *Paradise Lost* quanto *Fausto*, não resolvem estas questões; porém indicam que a relação entre pensar a existência e a existência em si apenas leva a mais questionamentos, não podendo ser fechada em uma resolução última. O mistério, portanto, permanece.

Referências

BENJAMIN, WALTER. *The origin of German tragic drama*. London: Verso, 2003.

- CAVELL, Stanley. **Disowning Knowledge: In six plays of Shakespeare**. New York: Cambridge University Press, 1987.
- _____. **In quest of the ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism**. Chicago: The University of Chicago, 1994.
- DESCARTES, René. **Discurso do Método/ Meditações/ Objeções e Respostas/ As paixões da alma/ Cartas**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- FORSYTH, Neil. **The Satanic Epic**. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MARTIN, Catherine Gimelli. **Ruins of Allegory: Paradise Lost and the Metamorphosis of Epic Convention**. Durham: Duke University Press, 1998.
- MILTON, John. **Paradise Lost**. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952.
- PESSOA, FERNANDO. **Primeiro Fausto**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1996.
- _____. **Obras em Prosa**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- _____. **Tragédia Subjectiva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- SHAKESPEARE, William. **Complete works**. Hampshire: Macmillan Publishers Ltd, 2007.
- SOUZA, Josiane Maria de. O Fausto de Fernando Pessoa: a totalidade inatingível. **Estudos Portugueses e Africanos**. Unicamp. N.14. Campinas: 1989.
- _____. O Fausto de Fernando Pessoa e a Díade do Abismo: Premissas para uma análise. **Estudos Portugueses e Africanos**. Unicamp. N. 39. Campinas: 2002.

Notas:

- 1 Stanley Cavell, em *In quest of the ordinary*, percebe nos contos de Edgar Allan Poe a perversão do *cogito* cartesiano. Cavell argumenta que em seus contos Poe desenvolve uma ideia que perverte o *cogito*, a ideia é esta: “I think, therefore, I am destroyed” (CAVELL, 1994, p.124).
- 2 Walter Benjamin percebe que a alegoria, enquanto modo de expressão, não é convenção da expressão, mas expressão da convenção (cf. BENJAMIN, 2003: 175). Tomar Lúcifer como expressão da convenção está de acordo com o pensamento de Benjamin sobre a alegoria, já que este entende Lúcifer como figura alegórica original e argumenta que mesmo os personagens de Shakespeare devem ser entendidos como alegorias, com referência à figura de Satã (cf. BENJAMIN, 2003, p. 228).
- 3 Josiane Maria de Souza, em artigo intitulado *O Fausto de Fernando Pessoa e a Díade do Abismo- Premissas para uma análise*, estuda os paralelismos entre a figura de Fausto de Fernando Pessoa e Lúcifer, entendendo como ambos possuem um mesmo problema existencial, exibem a mesma postura ante o mundo. São duas figuras que se espelham.

[Recebido: 18 ago. 2014 / Aceito: 23 out. 2014]